

## А. А. Цзян (Харитошкина)

*Китайская национальная академия искусств (Пекин, КНР)***Черно-белое мышление  
(цвет в китайской традиционной живописи)**

В китайской традиционной живописи наивысшей эстетической ценностью всегда обладала монохромная живопись тупью. Еще знаменитый Ван Вэй в эпоху Тан утверждал: «Среди всех видов живописи наивысший — водой и тушью»<sup>1</sup>. В связи с этим рассмотрим один из основополагающих принципов китайской культуры — принцип взаимодействия Инь и Ян, или, проще, символ этого взаимодействия. Он черно-белый. Взаимодействие и взаимосвязь (взаимоотношения) этих двух цветов полностью исчерпывают структуру и суть функционирования мира. Согласно Лаопзы: «Небытие рождает бытие, бытие рождает один, один рождает два, два рождает три, три рождает все множество вещей». Для обобщенной характеристики китайскую концепцию мироздания можно обрисовать и следующим образом. Хаос раскололся на Инь и Ян; Инь и Ян составили триграммы, которым соответствуют шесть стихий (их символы — основные цвета, вещества и т. д.); из них уже состоит все прочее в мире. Цвет в структуре мироздания не входит в число первичных, наиглавнейших явлений, следовательно, и в художественной эстетике это нечто вторичное, не отражающее собой глубинную реальность, а, значит, не несущее самостоятельной художественной ценности, нечто для «обывательского вкуса». В живописи это выражено концепцией: «Движущаяся тушь несет в себе все пять цветов» (юнь мо усэ цзюй)<sup>2</sup>. Иными словами, тушь, вода, кисть и приемы ее ведения, воспринимающая это бумага — все в комплексе дает бесконечное многообразие переходов и богатство преобразований: белого листа — в черный след туши, мягкого размыва прозрачного пятна — в насыщенную сухую тончайшую линию. Владение тушью в китайской живописи достигло такого уровня, что применительно к ней смело можно вести разговор о колористике.

<sup>1</sup> Яо Шуньси. [Чжунго хуаняоха сюэгайлунь] (Введение в теорию китайской живописи жанра «цветы и птицы») [на кит. яз.]. Пекин, 2007. С. 323.

<sup>2</sup> Там же.

Здесь следует сделать ударение на значимости именно монохромности, а не черно-белого цвета. Ведь не в одной лишь живописи, но и, к примеру, в фарфоре выше ценится монохромное изображение (рисунок, нанесенный кобальтом, изысканнее многоцветного). Есть даже пример, когда благодаря цвету была подчеркнута художественная значимость и суть монохромности в китайской живописи и культуре: бамбук, написанный красной, а не черной тушью. Не важен цвет, важны его переходы, и ничего лишнего.

Таким образом, тональная живопись — не просто доминирующий уникальный способ выразительности, но прежде всего эстетический эталон. В этом ее принципиальное отличие от западной живописи, и сформировалось оно под влиянием философских концепций.

Однако неверно полагать, что цвет не занимал в китайской живописи значительного места и не удостоивался самостоятельной роли. Прежде всего нельзя забывать о цюле придворной живописи и народном искусстве. Помимо них, несомненно под воздействием глобализации, в китайской традиционной живописи появляются эксперименты с цветом. Так в творчестве Ци Байши цветковые пятна — отнюдь не принятые традиций и канонами подцветки монохромной живописи, не цвета из храмовых росписей. Его цвет — это хорошо продуманное авторское решение, основанное на натуральных наблюдениях. Если Ци Байши работает цветом, цвет становится главным элементом изобразительного языка.

Поясним: произведения китайской традиционной живописи, в которых использован цвет, будучи переведены в монохромный вариант, не утрачивают выразительности, поскольку в китайской живописи и цвет подчиняется законам тонального письма тушью. Например, среди произведений Ци Байши много выразительнейших по письму традиционно монохромных творений («Кроватки»), но если работы мастера, где задействован цвет, перевести в монохром, их выразительность рухнет.

Черная ворона сидит на коричневом камне, коричневом именно для того, чтобы подчеркнуть черноту птичьего оперения. Или холмы на заднем плане: ближний — коричневый, дальний — голубой. Для передачи перспективы использовано изменение восприятия цвета при изменении расстояния, а не стандартное, естественное для работ тушью освещение, ослабление тона на дальних планах. По тону холмы одинаковы, и с точки зрения китайской эстетики это парадоксально и грубо. В пейзаже «Восход солнца», в русских источниках зачастую воспроизводимом в черно-белом варианте, значение цвета, казалось бы, легкой, легко воображимой

подцветки, тоже очевидно: всего лишь несколько гармоничных линий преобразуются в симфонию радости и свежести. Цвет, наряду с другими средствами (ритмикой), заставляет работы этого мастера «оживать». Цвет здесь самодостаточен и самодавяющ. Может быть, это одна из причин, по которым Ци Байши среди китайских специалистов не считается носителем традиций китайской живописи и не ценится как мастер таковой. Если в свое время Сюй Бэйхун обогатил традиционную живопись европейской школой рисунка, то Ци Байши мог бы внести в нее полихромную в характерном для западной живописи контексте. В этом смысле он европеист даже больший, чем Сюй Бэйхун. Работы Ци Байши именно в аспекте цветовых поисков могут быть сравнимы с западной живописью — постимпрессионизмом, цветомузыкой. Однако обогащения традиционной живописи цветом в его искусстве не произошло, не исключено, что по причине превалирования, если не сказать — абсолюта монохромии в культурном базисе и, соответственно, неготовности сознания воспринять иной эстетический концепт.

Продолжающееся знакомство с европейской живописью помогает современным китайским мастерам чаще, многограннее и порой искуснее применять цвет, но это следствие личных художественных достижений, а не формирования тенденции в развитии китайской живописи. В большинстве произведений даже искусное цветовое решение по-прежнему подчинено тоновым законам работы с тушью. На сегодняшний день монохромность остается одним из атрибутов традиционной китайской живописи «высокого уровня».